

Antoinette Ehrard

Théophile Gautier et les peintres hongrois

"Un monstre de génie (...) une des plus étonnantes individualités que nous ayons rencontrées depuis 1830 ". A quel artiste Théophile Gautier adresse-t-il ce vibrant éloge ? A un peintre hongrois, Mihály Zichy. Voilà qui peut surprendre aujourd'hui plus d'un lecteur français... Sans doute avons nous cessé de considérer la peinture française comme seule digne d'attention au siècle dernier. Mais notre curiosité s'éloigne-t-elle suffisamment de nos frontières ? Pour qui veut renoncer aux étroitesse du nationalisme, l'approche des écrits sur l'art permet de prendre conscience de la place que des artistes géographiquement éloignés de nous ont tenue dans l'histoire de l'art européen, et tout particulièrement en France. On sait que les oeuvres et les artistes voyagent ; que les Ecoles des Beaux-Arts, les Académies, les ateliers libres, les Salons, les Expositions universelles, les galeries d'art se multiplient dans toute l'Europe au cours du XIX^e siècle et qu'ils accueillent, comme élèves ou exposants, des artistes de toutes les nationalités. Dans les périodiques spécialisés, dans les revues politiques, artistiques et littéraires, dans la grande presse quotidienne, les critiques d'art en sont régulièrement les témoins. Par ailleurs les critiques ne se bornent pas à visiter les expositions ; eux aussi voyagent, que ce soit pour découvrir les maîtres du passé ou faire connaître les contemporains : Théophile Gautier dont l'activité de critique d'art s'étend de 1836 à 1872, en est un des meilleurs exemples.

Les comptes rendus de Salon ou celui de l'Exposition Universelle de 1855 le conduisent à évoquer les oeuvres étrangères ; il s'agit toutefois, dans bien des cas, d'énumérations qui ne manifestent pas une attention privilégiée à tel ou tel créateur. Mais la lecture des textes, imprimés ou manuscrits, révèle que Théophile Gautier accorde, dans ses écrits et dans sa vie, une place non négligeable aux artistes hongrois. Parmi les artistes étrangers vivants ils sont sans doute ceux auxquels l'attachent les liens les plus étroits, ainsi que le prouvent sa correspondance et sa collection personnelle. Dans *le Voyage en Russie* (1866) les pages alertes consacrées à Zichy sont presque aussi nombreuses (23) que celles, précises et maussades, qui décrivent l'ensemble de la décoration peinte de l'église Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg (27). Les seuls étrangers contemporains à retenir son attention d'une manière comparable sont le muraliste Pierre de Cornélius et les peintres polonais Kwiatkowski, Rodakowski et Matejko.

Au Salon de 1861, Théophile Gautier s'émut devant un tableau lugubre et passablement mystérieux pour un visiteur parisien, *Le deuil de László Hunyadi* (huile sur toile, 249 x 312,5 cm, 1859, Budapest, Galerie Nationale Hongroise). Son auteur, Viktor Madarász (1830-1917) fut le premier artiste hongrois à choisir d'étudier à Paris où il fut l'élève du très international atelier de Léon

Cogniet. Mieux apprécié à l'époque en France que dans son pays, il exposa au Salon jusqu'en 1869. "Madarász : ce nom, de consonnance peu familière à nos oreilles, indique assez l'origine exotique de l'artiste", explique Gautier dans son *Abécédaire du Salon de 1861*. "En effet Madarász est né à Csetnek en Hongrie (ce qu'indiquait le livret du Salon). Nous n'insisterons pas sur ce détail, car de sa nature l'art est cosmopolite, si ce jeune peintre, dont l'éducation d'ailleurs s'est faite en France (cette indication figurait aussi sur le livret -"élève de M. Léon Cogniet") ne signait pas sa nationalité par les sujets qu'il choisit et qui se rattachent tous à l'histoire de son pays."

Il s'agissait de *Ladislav Hunyadi* (n° 2061), *Félicien Zách* (n° 2062) et *Hélène Zrínyi* (n°2063) ensemble remarqué aussi bien par *L'artiste* (T. 70-p.7, toujours sous la plume de Théophile Gautier), par les très sérieuses *Revue des deux mondes* et *Gazette des Beaux-Arts*, que par le facétieux *Album Galetti*. Mais les différents chroniqueurs n'opèrent pas tous la même sélection. Pour Léon Lagrange, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1861, T.X., p.342), "le mieux réussi" de ces trois tableaux à la "saveur étrange" est celui dans lequel est représenté, "avec un bon sentiment dramatique et un effet de contre-jour habilement rendu, Félicien Zách venant de recevoir de sa fille la révélation des violences dont elle a été la victime de la part de Casimir". (Clara Zách, dame d'honneur de la reine Elizabeth de Hongrie, avait été victime du fort brutal hommage de Charles-Robert d'Anjou, beau-frère du roi de Hongrie, et futur roi de Pologne sous le nom de Casimir III. Cette horrible histoire, arrivée en 1330, se termina par le massacre de la famille de Félicien Zách qui avait voulu venger par les armes l'honneur de sa fille). Ce tableau frappa tout particulièrement un ami de Théophile Gautier, Maxime Duchamp, qui écrivit dans la *Revue des deux-Mondes* (1861, p. 59) :

"...M. Madarász a pris ses sujets dans l'histoire de son pays. Ses trois tableaux : *Ladislav Hunyadi*, *Félicien Zách* et *Hélène Zrínyi* ont de très bonnes qualités de couleurs. On sent à première vue le disciple de M. Léon Cogniet, et que, dans l'atelier de son maître; l'élève a du moins appris à peindre. Le coloris a une rigueur assez profonde, il a de l'harmonie, car malgré sa vivacité, il ne détonne jamais en notes criardes. Le *Félicien Zách* est presque un tour de force car le personnage principal se détache en noir sur une lumière de fond, et garde néanmoins des tons éclairés qui sont parfaitement naturels. Par ses tableaux, la Hongrie semble nous dire : "Songez à ce que j'avais jadis, ne soyez pas surpris si je cherche bientôt à remonter au rang des ancêtres !"

A vrai dire, Madarász présente plutôt des victimes que des triomphateurs... Hélène Zrínyi, épouse du comte Thököly, chef de l'insurrection hongroise de 1688, est montrée au moment où elle signe la capitulation au château de Munkács, après une défense de deux ans contre les troupes de l'Empereur d'Autriche Léopold I^{er}. Pas plus que les autres critiques cités ici Théophile Gautier ne commente précisément cette oeuvre dont le sujet pourtant était assez populaire en France. En effet un mélodrame affreux de Guibert de Pixérécourt, *Tékéli, ou le siège de Mongatz* (première représentation en 1804, réédité en 1825 dans les *Chefs d'oeuvre du répertoire des mélodrames*) avait fait verser beaucoup

de larmes. Par ailleurs le récit des aventures de Thököly forme un épisode du roman de Pigault-Lebrun, *Les Barons de Felsheim*, réédité avec un succès constant de 1824 à 1878.

Gautier pour sa part se borne à citer "le *Félicien Zúch* et *Hélène Zrnyi*, qui se distinguent par l'énergie dramatique de la composition et l'exactitude de la couleur locale". On est en droit de se demander dans quelle mesure il était compétent pour apprécier cette dernière...

Selon lui "le plus remarquable des trois tableaux qu'a exposés M. Madarász est *Ladislas Hunyadi*, frère de Mathias Corvin, décapité par ordre de Ladislas V, roi de Hongrie". (C'est en 1457 que cet adversaire des partisans de l'empereur Frédéric III avait été victime de l'ingratitude de Ladislas V, à qui devait succéder le frère de Ladislas Hunyadi, sous le nom de Mathias Corvin). L'oeuvre n'était pas passée inaperçue puisque d'une part elle remporta une médaille de 3e classe et d'autre part excita la verve du caricaturiste Galetti dans son *Album du Salon de 1861* : la vignette évocatrice de la peinture, dans laquelle les figures féminines sont remplacées par un croissant de lune, est accompagnée de cette légende : "ça fait suaire"... ce qui était, quoique irrévérencieux, une forme de notoriété ; seules les oeuvres les plus remarquées avaient droit aux plaisanteries du caricaturiste. Théophile Gautier, tout au contraire, est touché par le charme funèbre du tableau ; les qualités plastiques de l'oeuvre lui inspirent une description exacte et sensible :

"L'aspect de la composition saisit par une poésie romantiquement lugubre. Dans une chapelle funèbre, le corps ensanglanté de Ladislas Hunyadi gît entre deux chandeliers d'argent, recouvert d'un linceul, sur lequel est placé, comme une croix, la grande épée à deux mains qui a servi à sa décapitation. Sous les plis du linceul, à la jaune lueur des cierges, on devine un corps svelte et jeune. Auprès du mort, deux femmes agenouillées sanglotent et mêlent des prières à leurs larmes. Les tentures noires du catafalque et les vieux arceaux baignés d'ombre de l'église forment un puissant repoussoir à la blancheur sinistre du suaire, des flambeaux et des cires."

La Galerie Nationale Hongroise conserve une peinture de grandes dimensions (Huile sur toile, H. 2,49 x L. 3,125, signée et datée : "Madarász Viktor-Párisban 1859"), vraisemblablement celle qui a figuré au Salon. Il existe par ailleurs dans une collection privée à Budapest une version réduite (huile sur toile, H. 0,46 x L. 0,57, signée et datée en français : "Victor de Madarász, Paris, 1860 "). S'agirait-il de celle que signale en 1873 le catalogue de la vente Théophile Gautier (n°70), "peinture à l'huile sur toile, 0,46 x 0,56, signée à gauche, 1862 " (sic), ainsi présentée : "*La mort de Ladislas Hunyadi*, réduction d'un grand tableau de Victor Madarász, si remarqué naguère à l'exposition, est une belle page d'histoire toute empreinte des meilleures qualités de Robert-Fleury " (p. XI) ? La fascination exercée par l'oeuvre ne s'était pas démentie puisque la critique en possédait une version - sans que les manuscrits conservés à la Bibliothèque Lovenjoul permettent d'en préciser l'origine : achat ou don de l'auteur ?

Il n'est donc pas étonnant de retrouver le nom de Madarász sous la plume de Gautier dans les années suivantes. Chroniqueur attitré du *Moniteur Universel de l'Empire*, Gautier y assure les comptes rendus de "Salon". En 1863, à la fin de son dernier article (les Salons étant publiés en feuilletons), terminant ce qu'il appelle lui-même une "nomenclature", il ne fait qu'une allusion rapide et vague à l'autoportrait exposé par Madarász : il "n'a exposé cette année qu'un portrait, de belle et fière tournure, aussi pittoresque de costume que caractéristique de physionomie. Il n'est pas allé chercher le modèle bien loin."

Il signale également en termes très généraux, qui ne permettent nullement au lecteur d'imaginer l'oeuvre, le portrait que Madarász présente au Salon de 1864 de l'historien et sénateur Amédée Thierry : "...une fort bonne chose. Il se distingue par un dessin ferme, une couleur vraie, et cet aspect magistral qui fait d'un portrait un tableau."

En revanche Théophile Gautier attire assez longuement l'attention de ses lecteurs sur *Zrinyi et Frangepán en prison* (huile sur toile, 176 x 236 cm, 1864, Budapest, Galerie Nationale Hongroise), exposé au même Salon - (*Moniteur Universel*, 8 juillet 1864),

"L'histoire de Hongrie fournit habituellement à M. Victor de Madarász le sujet de ses tableaux, et ce n'est pas sa faute si cette histoire présente si souvent des scènes terribles ou lugubres. Son tableau de cette année nous fait assister à "l'entrevue des comtes Pierre Zrinyi et François Frangepán avant leur exécution, à Neustadt". Ayant pris part à une conjuration qui avait pour but le rétablissement des droits constitutionnels de la Hongrie, ils furent traduits devant un tribunal autrichien, condamnés à mort et exécutés le 30 mars 1671.

Les héroïques martyrs sont enfermés dans une salle basse voutée et où le jour pénètre par une étroite ouverture. Ils se font les derniers adieux, et sur leurs traits mâles, éclairés d'une lumière frissante, se lit moins le regret de la vie que la douleur du sacrifice inutile. Ils mourraient joyeux si leur trépas rendait à la patrie les droits perdus.

M. Madarász, dans cette scène a su joindre à l'intérêt dramatique l'intérêt pittoresque. Le sujet ne lui a pas fait oublier l'art. Il y a déployé une grande science du clair-obscur et tiré un excellent parti des nobles types et des élégants costumes hongrois. "

La lecture pathétique que Gautier fait de l'oeuvre le conduit au reste à une description quelque peu erronée : la salle où se trouve les prisonniers n'est pas voutée mais couverte en poutres et solives, et "l'étroite ouverture" est une haute fenêtre au vitrail clair - rien de l'obscur cul-de-basse-fosse que l'abonné du *Moniteur Universel* pourrait imaginer... Madarász a certes introduit dans son tableau d'histoire des intentions psychologiques, notamment l'opposition de deux attitudes devant la mort, la fermeté et la mélancolie, mais Gautier ne relève pas cette distinction. En revanche il est très sensible à l'éclairage et note avec justesse le rôle joué par la "lumière frissante" qui cerne et nimbe les silhouettes des personnages. Effets dus à ce que la fenêtre est située à l'arrière-plan et que les deux héros assis au premier plan se détachent à contre-jour. L'ensemble de la

composition est très lumineuse. "Science du clair-obscur" sans doute, mais emploi tel que le clair l'emporte sur l'obscur, ce que ne laisse pas entendre Théophile Gautier, emporté par la volonté de dramatisation de la scène.

La dernière mention, précise et forte, que le critique fait de Madarász concerne *Mihály Dobózi* (huile sur toile, 116 x 310 cm, 1868, Budapest, Galerie Nationale Hongroise), figurant au Salon de 1868. Ici encore Madarász joue d'un effet de contre-jour, renforcé par le choix des couleurs crépusculaires de flamme et de sang. Oeuvre où la narration s'estompe au point d'un expressionnisme presque abstrait. Ce qu'a senti Théophile Gautier :

"Il a fait cette année une course effrénée de chevaux, la queue et la crinière au vent, dans la plaine que franchit, au vol de sa monture, le héros Dobózy, poursuivi par les Turcs et tuant sa femme, qu'il emporte avec lui et qu'il désespère de sauver. Rien de bizarre comme ces silhouettes de chevaux et de cavaliers se découpant en vigueur d'un fond de ciel rayé d'orange et de jaune." (Moniteur Universel, 1-2 juin 1868).

Mais à la suite l'évocation du *Gibet*, Budapest, Galerie Nationale Hongroise, redevient uniquement littéraire :

"Le Gibet, scène de la guerre des paysans en Hongrie (1514) n'est pas, le titre l'indique, un sujet bien agréable, mais le groupe sinistre produit un effet fantastique, qui fait penser au gibet du vieux roi des Bohémiens dans le conte d'*Isabelle d'Egypte* d'Achille (sic) Armin".

Le rapprochement avec le personnage d'un conte du poète et romancier allemand Achim Armin (1781-1831), publié quarante ans plus tôt, s'il est révélateur des goûts littéraires de Gautier, n'apporte pas plus que l'adjectif "fantastique" qui le précède...

Au moment où Madarász cesse d'exposer en France, un de ses jeunes compatriotes y commence sa carrière par un coup d'éclat que Théophile Gautier ne manque pas de commenter. A l'école de peinture historique hongroise, très florissante dans les années 1860, et par laquelle s'affirmait le sentiment national, succède une peinture de genre. En 1870, un jeune peintre venu de Pest via Vienne, Munich et Düsseldorf, Mihály Munkácsy (1844-1900) - dont le Musée d'Orsay vient d'acquérir une esquisse peinte d'une oeuvre exécutée à Paris, *Le Christ devant Pilate* (1881, Budapest, Galerie Nationale Hongroise) - connaît à Paris un succès inattendu. Médaille d'or en 1878, médaille d'honneur en 1889, commandeur de la Légion d'honneur en 1890, Mihály Munkácsy devait faire une carrière prodigieuse en France où l'exposition de ses oeuvres, tableaux de genre ou sujets religieux, déplaçait jusque chez son marchand Sedelmeyer des foules enthousiastes, tandis que les peintures se vendaient, aux Etats-Unis surtout, pour des sommes énormes.

A vrai dire la nature du feuilleton envoyé par Théophile Gautier au *Journal officiel de l'Empire* (29 juin 1870) est assez particulière : le critique ne commenterait-il pas les tableaux sans les avoir vus ? On pouvait déjà se poser la

question à propos de *Zrinyi et Frangepán* : les inexactitudes de la description tenaient-elles à une observation trop rapide des œuvres, un défaut de mémoire nourrissant une interprétation déformante ? N'oublions pas que le critique rédige son "papier" d'après ses notes (les catalogues illustrés du Salon n'apparaîtront qu'une dizaine d'années plus tard). Baudelaire avait aussi écrit loin de Paris le *Salon de 1859*. Mais si Baudelaire se fiait à sa mémoire, Théophile Gautier s'en remet à des secrétaires : sa fille et son gendre. Il se trouve à Genève lorsqu'il écrit à sa fille Estelle :

"Regarde bien le Salon pour moi et ne te fatigue pas à mettre trop de détails. Prends la masse seulement. Ne te borne pas au noms que je t'ai indiqués et si tu fais quelque découverte communique-le-moi. Je me fie à ton goût. Enfin arrange ça avec le Rodolfo mon famulus Wagner" (Bibliothèque Lovenjoul c. 472. ff. 352.353).

Mission fidèlement remplie. Le fonds Lovenjoul conserve les notes sur la sculpture prise par Rodolfo Bazin (c. 438) sur lesquels Gautier fonde son feuilleton du 8 août, ainsi qu'une lettre d'Estelle non datée, qui sert de base à celui du 29 juin. Il est peu probable que Gautier ait suggéré à sa fille le nom du jeune hongrois inconnu ; il doit au contraire s'agir d'une de ces "découvertes" que le critique attend de ses correspondants. Découverte qui n'est pas leur seul fait : les visiteurs du Salon se rassemblent devant *Le dernier jour d'un condamné* (n° 2063). Cette peinture sur bois (87,5 x 115,7 cm) avait été exécuté à Düsseldorf et achetée avant son exposition à Paris par Wilstack, un collectionneur de Philadelphie. Elle valut à son auteur une médaille de 3^e classe décernée par le jury du Salon et un contrat qui durera jusqu'en 1877 avec la très importante maison Goupil, qui diffusait peintures et reproductions gravées dans le monde entier. Le succès de la peinture amena Munkácsy à en produire en 1878 pour l'exposition Universelle de Paris où elle reçut la médaille d'honneur, une réplique sur toile (117 x 170,5 cm, Budapest, Galerie Nationale Hongroise).

En 1870, Théophile Gautier reprend presque mot pour mot la lettre envoyée par Estelle. Il va cependant procéder à une réécriture partielle du texte qui consiste à déplacer certaines remarques, à en développer d'autres et à insérer des paragraphes de caractère général et quelque peu moralisant.

Rien de plus révélateur que de suivre les deux textes en signalant les variantes. Les apports de Théophile Gautier sont en italique. Les parties supprimées, déplacées ou modifiées du texte d'Estelle sont placées entre parenthèses..

Estelle commence par recopier la notice du livret (n° 2063 p.269), ce que son père fera à son tour : "Munkácsy (Mihály) - *Le dernier jour d'un condamné*. En Hongrie, trois jours avant l'exécution, le public est admis dans la prison à visiter le condamné qui va expier son crime. L'argent donné par les visiteurs est destiné à faire dire des messes des morts".

Ici Gautier intercale un paragraphe de son cru : "*Il faut rendre cette justice à M. Munkácsy qu'avec un sujet qui pouvait aisément tourner au mélodrame, il a évité toute emphase et s'est tenu dans la stricte vérité, bien assez poignante comme*

cela. Cette consciencieuse exactitude de procès verbal produit un effet que n'atteindrait pas les plus subtiles inventions de l'art."

Il introduit ensuite une remarque sur l'éclairage de la prison pour continuer son commentaire dans le même esprit : *"le lieu de la scène est un intérieur de prison qu'éclaire à demi d'un jour livide un soupirail coupé dans l'épaisseur de la muraille ; mais ne vous figurez pas un cachot romantique, un souterrain à la Piranèse. C'est la vulgaire cellule du condamné, l'anti-chambre du supplice dans sa plate et vulgaire horreur".*

On retrouve ensuite le texte d'Estelle : *"Une table couverte d'un drap noir, sur lequel est étendue une nappe blanche" - "forme une espèce d'autel funèbre au milieu de la prison",* -ajoute son père -*"Un crucifix de métal s'y dresse entre deux bougies".*

Gautier précise, prêtant à l'oeuvre un caractère religieux qu'elle ne possède guère : *"deux bougies allumées, qui brûlent à la lumière du jour avec un reflet blafard comme des cierges auprès d'un cercueil".* "A droite de la table le condamné est assis, les fers aux pieds, la main droite posée sur la table, l'autre sur le dossier de la chaise, la tête baissée". - "l'air sombre et accablé" avait simplement écrit la fille. Se souvenant de Victor Hugo, le père développe : *"Et dans une grande prostration. Est-ce le remords ? Il a oublié son crime ; il ne pense qu'aux heures qui s'écoulent et à l'espace toujours diminué entre lui et l'échafaud. Son air est celui de la bête fauve acculée".*

Puis il revient à la description : *" il est vêtu d'un pantalon bleu foncé et d'un gilet brun",* ajoutant cette nuance : *"dont les teintes s'éteignent dans l'ombre".* -"A côté de lui, sur la droite, sa femme sanglote" - Estelle avait écrit : *"la tête appuyée contre le mur",* ce que Gautier, faisant allusion au tableau de Delaroche, dont Munkácsy s'était peut-être souvenu lui aussi, *La mort de Jane Grey (1834) : "Dans une prose qui rappelle un peu celle de la suivante de Jane Grey" - "Devant lui son enfant blond" - "et frisé qui" -"le regarde avec étonnement et insouciance en têtant son pouce. Derrière le prisonnier, (appuyé) - adossé - contre le pilier de la voute (et) éclairé par un soupirail, un soldat (regarde) jette sur la foule (d'un air) un coup d'oeil triste et méprisant. Le prisonnier, sa femme, son enfant et le soldat forment une espèce de tableau séparé du reste (par la table)".*

Gautier insiste : *"C'est le centre de la composition, vers lequel convergent tous les yeux".*

Cette remarque va au-devant de l'interprétation du peintre lui-même puisque celui-ci a exécuté une version simplifiée du tableau ne comprenant que le prisonnier et son geôlier (bois, 87,5 x 116 cm, 1872, Galerie Nationale Hongroise).

"A gauche de la table, les visiteurs se pressent : presque sur le devant du tableau un enfant de sept à huit ans (et deux ou trois autres) *accompagné de trois ou quatre petits camarades cherchent à se faufiler entre les jambes des grandes personnes ; une femme (et) son (enfant) marmot sur le bras se hausse pour voir le condamné".* - "Regardent curieusement" avait dit Estelle. Gautier explique la nature de cette curiosité : *"Cela est si curieux un homme qui se porte bien et qui va mourir".* - Derrière eux (un homme vêtu d'une sorte de robe noire, la tête baissée)

un vieillard vêtu d'une simarre noire penche la tête d'un air profondément accablé, (à côté de lui) une femme (retourne la tête) qui se retourne avec effroi, comme si elle avait entendu quelque bruit sinistre. Un (homme) ouvrier en bras de chemise, une jeune fille et d'autres personnages effarés et (curieux) cependant avides de ce douloureux spectacle, encombrant les premiers plans du tableau" - ce qui est inexact, le premier plan n'est occupé que par des accessoires, assiette, Bible jetée à terre..."et avancent pour jeter leur obole dans l'assiette posée devant la table afin de recueillir les offrandes". Loin de transformer la foule des curieux en procession et d'employer un vocabulaire religieux, Estelle avait prosaïquement écrit : "devant la table au bord du tableau l'assiette dans laquelle sont les sous".

Théophile Gautier termine en développant et en enrichissant considérablement les notes de sa fille. Celle-ci avait signalé : "(tout au fond une porte entrouverte laissant filtrer un peu de jour. Une lumière grise éclaire la scène. Toutes les expressions sont très variées et très bien rendues. La note grise dominante donne au tableau un grand effet de tristesse")

Or, on peut lire dans le feuilleton du *Journal Officiel* : "*Au fond, d'une porte entrouverte filtre un jour de cave grisâtre, crépusculaire, qui éclaire lividement cette scène lugubre, noyée dans la pénombre et permet de voir la variété d'expression de toutes ces figures observées par un physionomiste attentif et rendues par un artiste convaincu et sincère.*

Cela peut-être n'est pas beau, mais c'est profondément vrai, profondément humain. On voit bien que le peintre n'a pas cherché à faire de l'horreur à plaisir et dans le but de produire de l'effet. Sans doute notre idéal en art est tout autre, mais nous ne pouvons nous empêcher d'applaudir ce mâle esprit rendant le vrai avec des moyens si sobres, dans un parfait oubli des traditions classiques, et nous admettons volontiers ce réaliste hongrois".

Gautier avait-il finalement vu le tableau à son retour (à Paris avant de rédiger son compte-rendu ? S'est-il borné à demander à sa fille quelques précises précisions ? On s'expliquerait mal sans un contact personnel ou une information complémentaire un ou deux petits détails exacts qu'il ajoute au texte de sa fille, tels le crucifix de métal, l'enfant blond et frisé et surtout l'attitude de la femme appuyée contre le mur. En revanche d'autres additions sont approximatives ou gratuites comme le nombre des enfants qui se faufilent entre les grandes personnes - en fait ils ne sont que deux - ou l'homme devenu vieillard qui porte une simarre née de l'imagination de Gautier.

Toujours est-il que, de la description élément par élément, la critique passe constamment à des commentaires psychologiques, avant de glisser vers des considérations générales sur le réalisme de Munkácsy. Le mot "réaliste" n'est certainement pas déplacé. Munkácsy, lors d'un premier et court séjour à Paris en 1867 avait admiré à l'Exposition Universelle les oeuvres de Courbet. Deux ans plus tard au moment même où il travaillait au *Dernier jour d'un condamné*, il avait pu voir à l'Exposition Internationale de Munich les peintures du maître d'Ornans ainsi que celles de Millet, Corot, Daubigny, Dupré et Manet... Mais il demeure, contrairement à ce qu'affirme Gautier, très étroitement subordonné

aux traditions (faut-il les appeler "classiques" ?) peinture bitumeuse, schéma de composition orthogonal hérité du munichois Piloty et ses élèves. "La variété d'expression de toutes ces figures" et la disposition des personnages devant un fond fermé font de cette peinture un tableau vivant dans la ligne de Greuze plutôt que de Courbet. Ce "réalisme" se fit non seulement admettre mais, pendant une vingtaine d'années, couvrir d'éloges dont les applaudissements de Gautier sont annonciateurs.

Les activités de Théophile Gautier salonnier cessent en 1872 et l'écrivain n'aura plus l'occasion de s'intéresser à Munkácsy. Mais il avait auparavant, en dehors de ses comptes rendus de Salon, très longuement parlé d'un autre Hongrois qui était pour lui un ami, Mihály Zichy (1827-1906).

Dans le *Voyage en Russie* Gautier raconte, au chapitre XIV qu'il lui consacre entièrement, comment il a fait à Saint-Pétersbourg en 1858 la connaissance de Zichy : après avoir par hasard vu et admiré chez le marchand de tableaux Beggrow une aquarelle et des dessins de l'artiste, l'écrivain demande à lui être présenté et le rencontre à "la Société du Vendredi", composée de façon tout à fait informelle et amicale d'artistes qui se réunissaient chaque vendredi à tour de rôle chez chacun de ses membres. Les pages les plus instructives de ce chapitre ne sont pas celles où Gautier, emporté par son goût de la description pittoresque, énumère tous les meubles, bibelots et oeuvres d'art qui emplissent l'appartement du peintre. Citons rapidement, car, de tous les artistes dont nous parlons, c'est le seul dont il fasse le portrait, celui qu'il trace de Zichy :

"Un jeune homme de trente ou trente deux ans, aux longs cheveux blonds, retombant en boucles désordonnées, aux yeux d'un gris bleuâtre, pleins de feu et d'esprit, à la barbe claire et légèrement frisée, aux traits agréables et doux (...)"

Né à Zala, après avoir étudié la peinture à Budapest puis à Vienne et voyagé en Italie, Zichy se trouvait en Russie depuis onze ans déjà. Nommé en 1859 peintre de la cour, chroniqueur attitré de la maison des Romanoff, il devait demeurer quinze ans attaché à la Cour de Russie. Mais sa faveur auprès du Tsar lui valut très vite bien des jalousies tandis que les travaux qu'on lui commandait étaient loin de l'enthousiasmer toujours. En fait il rêvait de Paris, où il séjourna plus tard, de 1874 à 1882, avant de retourner terminer sa carrière en Russie. Les lettres qu'il adresse à Théophile Gautier (la Bibliothèque de Lovenjoul en conserve quatre) expriment ces contradictions :

"J'ai 35 ans, j'aurai 42 ans au bout de mon service, me restera-t-il encore du temps et du feu pour Paris ? Mon frère, ma mère me poussent à quitter la Russie, l'attachement, la raison me retiennent", écrit-il le 24 octobre 1861 (c.500 ff.418-419). L'attachement est celui qu'il n'a cessé d'exprimer envers le Tsar (attachement réel ou protestation obligée ? Les lettres étaient lues par la censure...) ; la raison est le souci d'assurer le bien-être de ses enfants (16 mars 1860 c.500 ff.420-421).

Ces confidences manifestent la réelle amitié qui semble avoir lié le peintre et l'homme de lettres. De la part de Zichy les sentiments sont incontestablement très vifs :

"Une jeune fille amoureuse pour la première fois ne peut attendre avec plus d'impatience son amant que je ne vous attends (...). Je compte les jours jusqu'à votre arrivée - ce n'est que sous vos yeux que je recommencerai mes travaux d'art (que) vos paroles, vos conseils ont si puissamment soutenus et encouragés", écrit-il à Théophile Gautier entre les deux séjours de celui-ci en Russie (c.500 ff. 424-425). Lorsque son ami quitta brusquement le pays en octobre 1861 sans dire adieu à Zichy ce départ fut vécu par le peintre comme un véritable abandon.

"J'aurais été assis dans un atelier, toutes les fenêtres bien closes, une seule exceptée par laquelle mon travail, mes modèles devaient être éclairés. Un malencontreux voisin serait survenu, m'aurait muré cette unique fenêtre qui me donnait le jour, la lumière - tel a été l'effet qu'a produit sur moi votre départ". (c. 500 ff. 418-419)

Auprès de l'artiste hongrois Gautier paraît avoir joué un rôle de conseiller, voire d'inspirateur : "Vous m'avez affreusement gâté durant votre séjour (il s'agit du premier). -Votre critique amicale mais sévère me manque", lui écrit Zichy le 16 mars 1860.

"Je ne sens que trop combien j'aurais besoin de passer en revue guidé par vous les créations artistiques de Paris ! Tous vos avis sont très profondément marqués dans ma mémoire" (c. 500 ff. 420-421).

Et resté seul l'artiste déplore de ne pouvoir réaliser "un travail depuis longtemps rêvé, projeté, j'espérais passer un hiver d'agrément, de travail et d'étude artistique (...). Adieu beau rêve envolé " (24 octobre 1861. c. 500 ff. 418-419).

En outre il semblerait que Théophile Gautier ait servi d'intermédiaire entre l'artiste et certains de ses commanditaires ou acheteurs. Dans une lettre non datée, mais vraisemblablement écrite en 1860, Zichy remercie l'écrivain d'avoir "créé son bien-être" et sa "position très enviable". Introduit auprès du Grand-Duc de Hesse par le miniaturiste Tadeo Mayer, Zichy fut remarqué par le Tsar qui l'invita à Gatsina. La *Chronique de Trois jours à Gatsina*, suite de petites scènes plaisantes, lui valut la faveur d'Alexandre II qui le nomma peintre de la Cour en 1859. Il reste à déterminer dans quelle mesure le bibliothécaire de la princesse Mathilde était assez influent à la Cour de Russie pour emporter la décision du souverain...

Ce qui est en revanche certain c'est que Théophile Gautier a fait connaître les oeuvres de son ami. (A) "la suite de vos lignes j'ai vendu toutes mes natures mortes à un seigneur polonais" lui écrit Zichy depuis Saint-Petersbourg (c. 500 ff. 424-425) d'où il lui envoie également un lot d'aquarelles destinées à la vente.

"Je vous remercie infiniment pour l'hospitalité que vous avez accordée à mes aquarelles. Je vous prie de les remettre à Monsieur Delarue qui se présentera à cet effet chez vous muni d'une autorisation de moi." (16 mars 1860 - c. 500 ff. 420-421).

Il s'agissait notamment de *l'Orgie* et de natures mortes (tableaux de chasse) : *le Loup*, *le Lynx*, *le Renard*, *les Coqs des bois*, *les Perdrix blanches*. Dans le *Voyage en Russie* Gautier commente longuement la première de ces oeuvres (aquarelle H. 1,12 x 1,24 ; vendue à Paris en 1878 pour 500 F. - par la suite

conservée à Budapest elle a disparu pendant la guerre ; connue par la photographie), à la découverte de laquelle il attribue l'origine de son admiration pour Zichy :

"Nous nous trouvâmes en face d'un chef d'oeuvre qu'il nous était impossible d'attribuer à aucun maître connu et que tous auraient été fiers de signer (...) c'était une manière toute neuve, un faire tout à fait original, une surprise, une découverte, un cru non classé du terrain l'art, égal aux plus célèbres, d'une sève, d'un bouquet, d'un goût insolite, mais exquis (...), une aquarelle magnifique".

Il évoque plus loin avec le même enthousiasme "trois grandes aquarelles de nature morte, représentant le renard, le loup et le lynx, dont les peaux pendaient dans son salon, et qu'il avait tués lui-même. Ni Barye, ni Jadin, ni Delacroix ne feraient mieux. Ce talent seul suffirait à Paris pour illustrer son homme".

Le quatorzième chapitre du *Voyage en Russie* fait référence à de nombreuses oeuvres de Zichy admirées par l'auteur dans l'atelier de l'artiste à la fin de l'année 1858 ; il serait inutile et fastidieux de citer ici intégralement les longues descriptions qui s'y trouvent ; mieux vaut privilégier les deux oeuvres dont la localisation est aujourd'hui connue - l'une et l'autre sont conservées à la Galerie Nationale Hongroise : *Les Juifs martyrs* et *Les déterreurs de morts*. Au premier dessin (fusain et pastel, 171 x 107,5 cm) Zichy donna ensuite un pendant, *L'Autodafé* qui portait sur l'encadrement le premier mot de la prière de mort du rite israélite. La longue analyse que fait Gautier des *Juifs martyrs* est essentiellement psychologique : il imagine les sentiments et les pensées de chacun des personnages, leur passé, leur avenir proche... Il y joint, avec une sympathie marquée pour les victimes de l'inquisition, et tout particulièrement le père de famille, la condamnation du fanatisme. Selon lui, "dans ce dessin, d'une grande importance, Zichy a résumé d'une manière aussi pittoresque que profonde la double persécution politique et religieuse qui, sous prétexte de venger la mort d'un Dieu, s'acharnait contre le malheureux peuple d'Israël. (...) L'exécution de ce dessin est à la fois large et finie ; l'estompe et le crayon sont les moyens employés. A des blancs lumineux, argentins, s'opposent des noirs veloutés comme celle des belles gravures anglaises. Les Juifs martyrs seront une magnifique estampe, et telle est, sauf erreur, leur destination".

L'oeuvre, organisée en deux niveaux, sur un entrecroisement très rigoureux de diagonales, doit en effet son caractère dramatique aux expressions et aux gestes ainsi qu'aux forts contrastes de clair-obscur. Gautier ne fait pas allusion à la couleur ; il n'est pas impossible que les Rehauts de pastel aient été ajoutés postérieurement (le dessin conservé à la Galerie Nationale Hongroise est daté de 1871). Quant à la destination de l'oeuvre, c'est en effet un usage courant à l'époque pour beaucoup d'artistes de travailler d'emblée en vue de la reproduction de leur oeuvre par l'estampe. La maison Goupil faisait ainsi travailler de nombreux peintres et dessinateurs.

La seconde de ces oeuvres, *Les déterreurs de morts* (Sépie, 42,2 x 36,6 cm) fut donnée à Théophile Gautier par Zichy lui-même et porte, en bas, la dédicace et la signature :

"A Th. Gautier, son dévoué ami Zichy 1858 St Petersburg".

Elle fut vendue en 1878 (n° 179 du catalogue) pour 800 Frs, ce qui est le prix le plus élevé atteint par les dessins de la collection Gautier. "Ce dessin, tout Paris le verra ; il est à nous : Zichy nous en a fait hommage, c'est son chef-d'oeuvre et un chef-d'oeuvre", écrit le destinataire qui, après une description très mélodramatique fondée sur l'analyse du contraste moral entre le mort plongé dans une "méditation d'éternité" et le "trio monstrueux (...) hyènes à face d'homme", n'hésite pas à ajouter : "Quand on le contemple, on pense au *Lazare* de Rembrandt, au *Suicidé* de Decamps, à l'*Hamlet avec les fossoyeurs* de Delacroix, et ces terribles souvenirs ne lui nuisent en rien".

Même si ces comparaisons peuvent paraître quelque peu écrasantes, il est certain que Zichy a dû se souvenir de Rembrandt dans cet effet de lumière qui semble émaner du cadavre plutôt que de la lanterne tenue par le piller de tombe. Ici encore le clair-obscur est essentiel à la composition, procédé qui a touché le critique au cœur : "Quelle magie de lumière et de clair-obscur, quelle puissance d'effets obtenues par des moyens si simples ! Sur le devant un peu de sepia rousse, au fond quelques teintes d'encre de Chine. La plus riche palette ne donnerait pas des résultats si prestigieux." - "On ne saurait pousser plus loin l'horreur romantique."

Nul doute, Zichy est celui qui a soulevé chez Gautier le plus grand enthousiasme. Si l'on voulait établir une hiérarchie des peintres contemporains selon l'écrivain d'art, Zichy n'arriverait-il pas en tête du palmarès ? "Un trait de génie n'est pas bien long à donner - quand on a du génie, et Zichy en a", peut-on lire à propos de l'*Orgie florentine*. Les dernières lignes du quatorzième chapitre du *Voyage en Russie* sont sans ambiguïté.

"Zichy comme Gustave Doré est un monstre de génie, un portentum, pour nous servir de l'expression latine, un cratère toujours en éruption de talent. Notre article est déjà incomplet ; mais nous avons écrit assez pour faire comprendre que Zichy est une des plus étonnantes individualités que nous ayons rencontrées depuis 1830, cette époque climatérique de l'art".

Un tel jugement ne doit pas surprendre de la part de Théophile Gautier. Non seulement il est ébloui par la virtuosité, la diversité d'inspiration et de style de son ami, mais les oeuvres de celui-ci répondent pour la plupart à une exigence esthétique que l'on n'a pas accoutumé de prêter au théoricien de "l'art pour l'art". Loin de le décevoir, le caractère dramatique, voire théâtral, d'une peinture suscite son admiration. Le goût du commentaire moralisant est flagrant dans sa présentation des oeuvres de Zichy, de Munkácsy ou de Madarász... Celui qui écrivait en 1860 à propos de Greuze : "Les arts enseignent et moralisent par le beau seulement et non par la traduction d'une formule philosophique ou sociale" (*Le Moniteur Universel*, 26 novembre 1860) n'en est pas moins satisfait de rencontrer le didactisme dans la peinture quand il se présente avec le charme de l'étrangeté.

"Les vieux emblèmes ne signifient plus rien. Il faut créer de toutes pièces un vaste symbolisme qui réponde aux idées et aux aspirations du temps, théologique, politique et allégorique", exigeait-il dans *La Presse* dès 1848 (21 avril). C'est ce que, parmi bien d'autres artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, tentera de

faire Zichy, notamment dans la grande composition *Le génie de la Destruction* qui remporta à Paris un succès de scandale en 1878. Ce désir de voir renouveler l'allégorie va de pair chez l'écrivain avec l'intérêt porté au détail anecdotique inusité, au pittoresque des costumes, des bijoux et des armes.

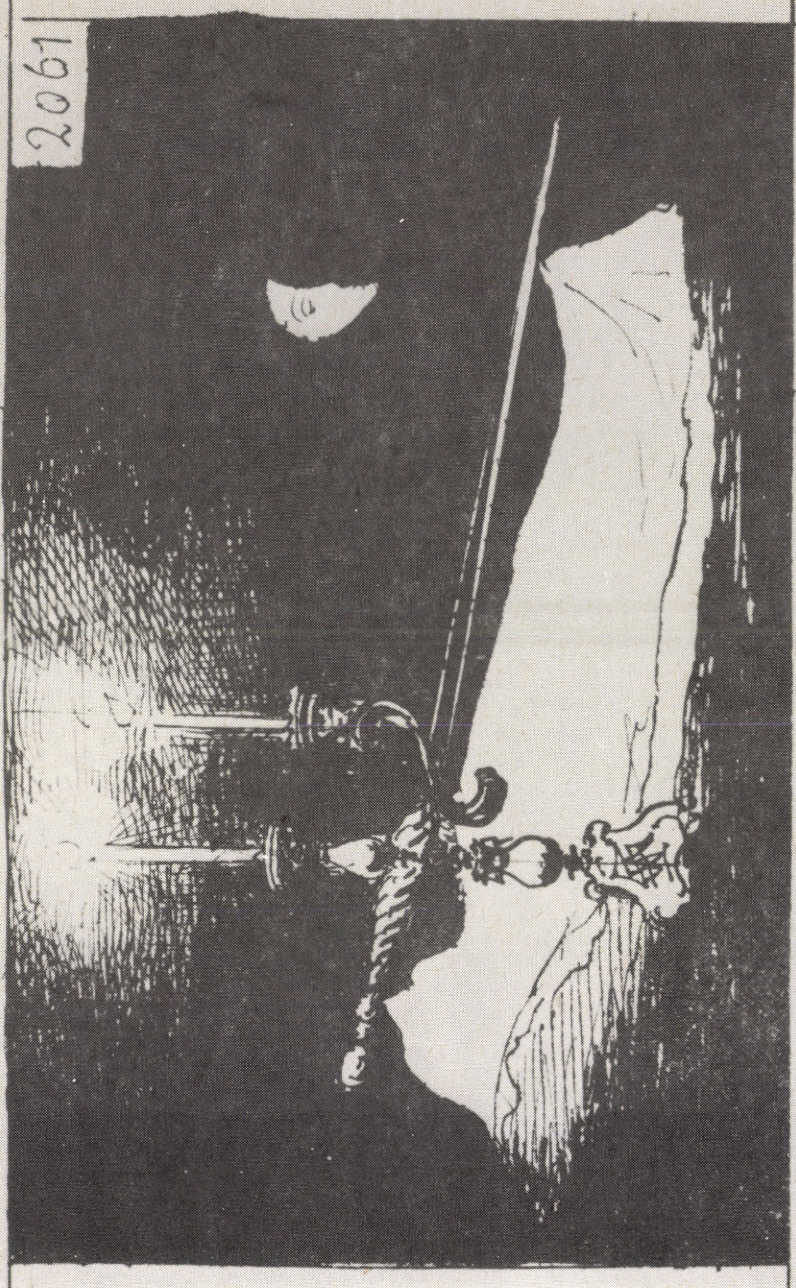
Loin d'être l'expression marginale d'un amateur d'exotisme, les pages consacrées par Théophile Gautier aux artistes hongrois sont dictées par une curiosité cohérente. Ne comptent-elles pas, pour le lecteur du vingtième siècle, parmi les plus précieuses ?

Précieuses pour l'historien de l'art qui refuse de s'enfermer dans l'étude exclusive des avant-gardes pour tenter de saisir la réalité de la production artistique du siècle dernier.

Précieuses aussi pour qui fait sienne l'exploration des relations entre la Hongrie et la France. Il convient d'y trouver un stimulant à poursuivre systématiquement l'enquête. Quels artistes hongrois ont-ils vécu, travaillé, exposé, vendu, enseigné en France au siècle dernier ? Quelles étaient leurs relations avec le milieu artistique et le public français ? Répertoires, dictionnaires, monographies, recherche et publication de textes, du côté français, tout est à faire...

Madagascar

2067



La pain suaire.

Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

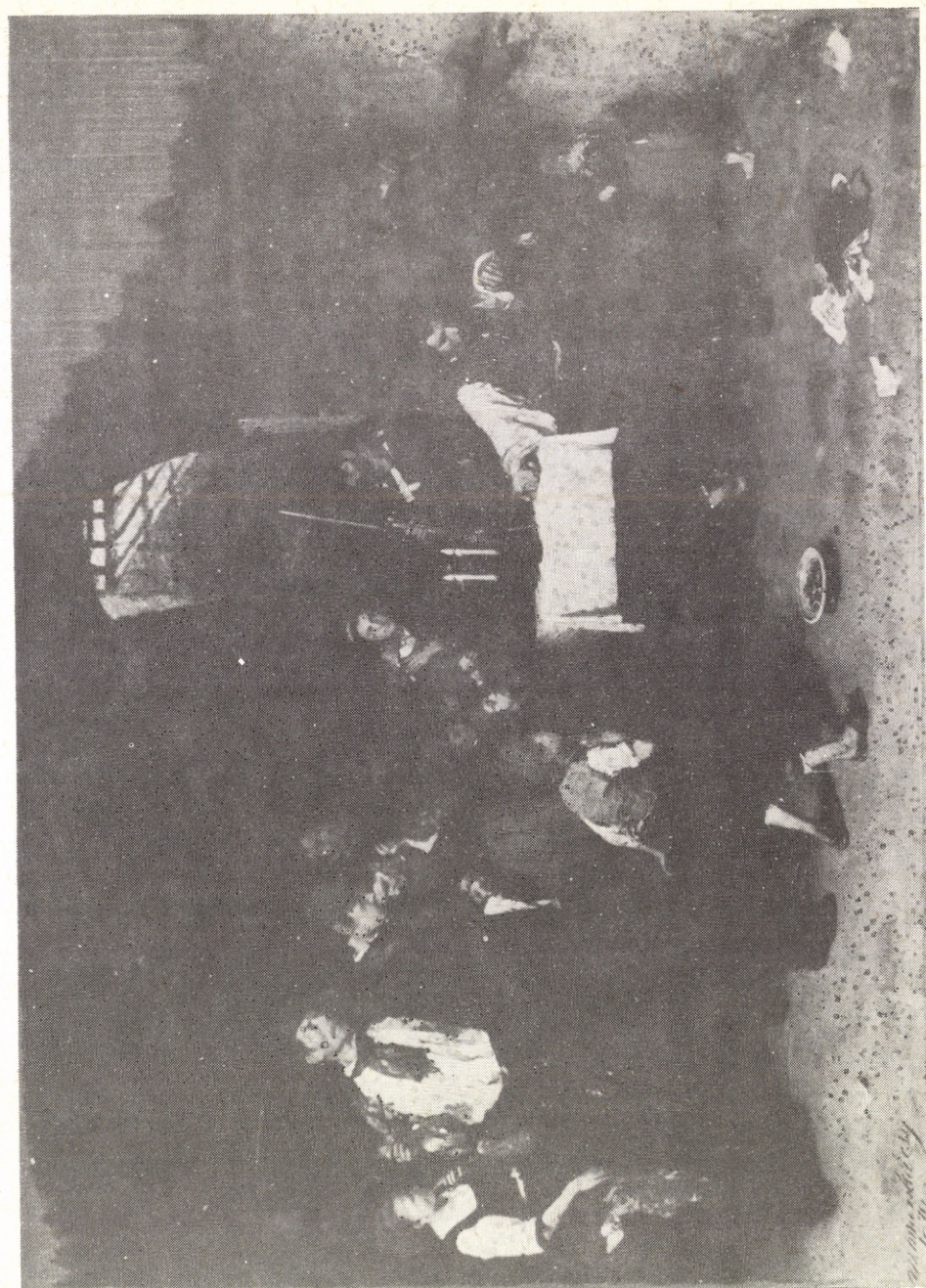


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

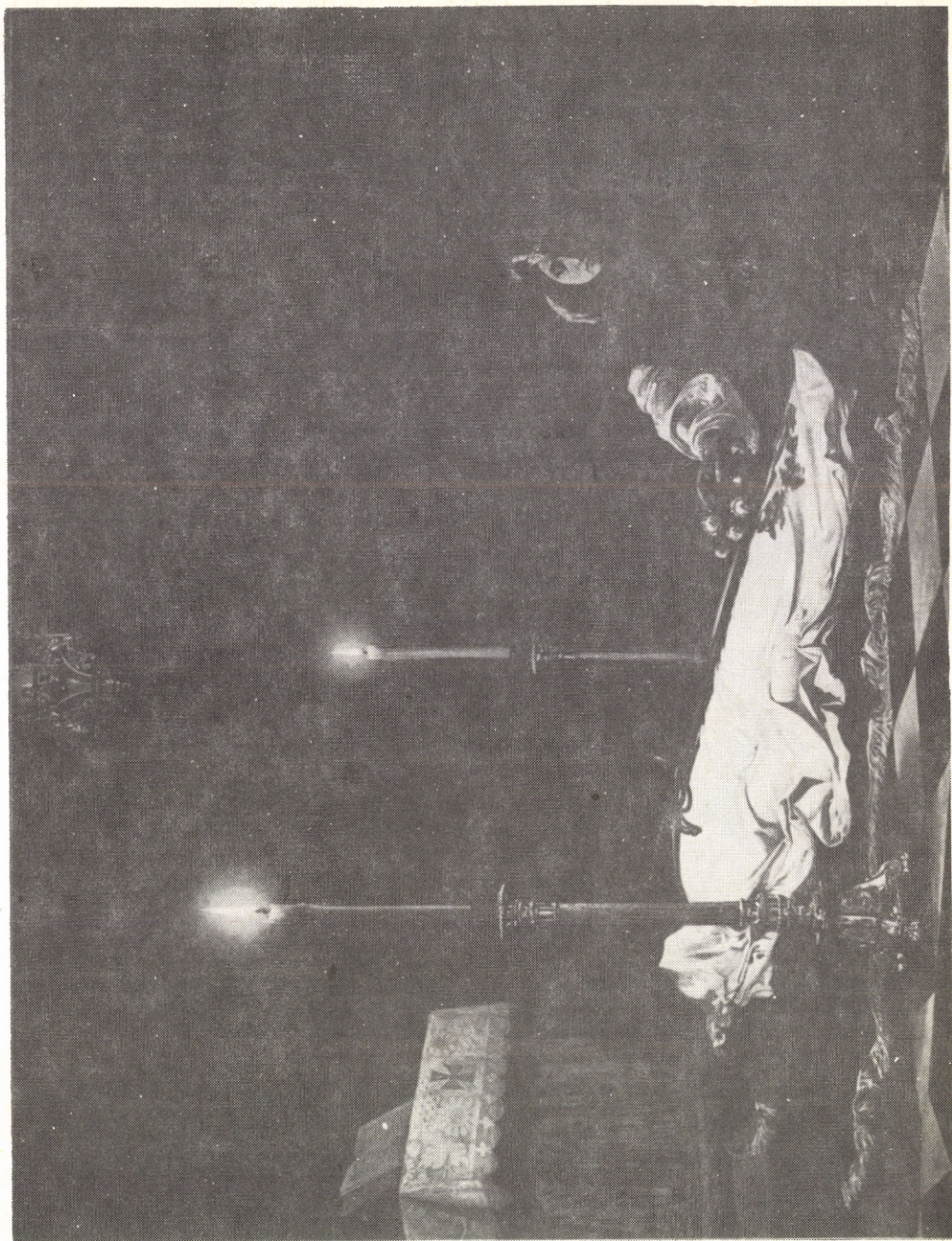


Fig. 1

Théophile Gautier et les peintres hongrois. Illustrations.

Fig. 1 - VIKTOR MADARÁSZ, *Le deuil de László Hunyadi*, H.T., 249 x 312,5 cm, 1859, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Fig. 2 - GALETTE, *Album du Salon de 1861 (Madarász, *Le deuil de László Hunyadi*)*, Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes.

Fig. 3 - VIKTOR MADARÁSZ, *Zrínyi et Frangepán en prison*, H.T., 176 x 236 cm., 1864, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Fig. 4 - VIKTOR MADARÁSZ, *Mihdly Dobozi*, 116 x 310 cm, 1868, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Fig. 5 - MIHALY MUNKÁCSY, *Le dernier jour d'un condamné*, réplique du tableau original (1869, Park Museum de Philadelphie), H.T. 119,3 x 170,5 cm, 1878, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Fig. 6 - MIHALY ZICHY, *Les Juifs martyrs*, papier, aquarelle, sépia, 122 x 70,5 cm, 1871, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Fig. 7 - MIHALY ZICHY, *Les déterreurs de morts*, papier, aquarelle, sépia, 42,2 x 36,6 cm, 1858, Budapest, Galerie Nationale Hongroise.

Crédit photographique : 1-3-4-5-6-7 : Galerie Nationale Hongroise - 2 : Paris, Bibliothèque Nationale.